

Manifest der vielstimmigen Stimme

Zu Prinzipien einer Vokalkunststimme

Alex Nowitz

Zum Werksein gehört die Aufstellung einer Welt.¹
Martin Heidegger

If you celebrate it, it's art: if you don't, it isn't.²
John Cage

Dieser Text will eher performt als gelesen werden.

Der Begriff der *vielstimmigen Stimme* (*multivocal voice*),³ um den es hier gehen soll, umreißt ein gedankliches Konzept, das sich meiner Vokalkunstpraxis entwunden hat und ihr nun zugrunde liegt.

Die vielstimmige Stimme zieht während der Performance unaufhörlich an der Leine der Herkunft, die Frage stellend: woher komme ich? Gleichzeitig hisst sie beständig die Fahne der Be-Stimmung und stellt die Frage: wohin gehe ich?

Sowohl als Verdeutlichung des gerade Erwähnten als auch als klangliche Vorwegnahme des Folgenden schlage ich vor, die Videodokumentation einer kurzen Komposition für Stimme solo mit dem Titel *Panache* anzuhören und anzusehen.⁴

Eine besondere Form zeitgenössischen Vokalkunstschaffens stellt das Konzept einer vielstimmigen Stimme dar. Sie besteht aus einer Vielzahl von Stimmen. All diese Stimmen können entweder *von* oder *mit* einem einzigen Stimmapparat erzeugt werden.

Von deutet auf die Stimme als alleinige Klangquelle hin, *mit* dagegen verweist auf den Umstand, dass die Stimme zwar als Klangmaterial verwendet, aber erst durch die Hinzunahme technischer Hilfsmittel vervielfacht wird.

Um den Begriff der *erweiterten Stimme* besser zu fassen,

sollten wir zwei Arten, wie sie sich zeigen kann, unterscheiden. Zum einen deutet sie auf die Anwendung derjenigen Techniken hin, die das Feld von Stimmkunst insofern ausdehnt, als dass sie über die westlich geprägte Norm der Opernstimme hinausgeht. Diese Praktiken werden bekanntermaßen als sogenannte *extended vocal techniques* bezeichnet.⁵

stumm

Zum anderen kann die Stimme auch durch die Anwendung von technologischen Mitteln erweitert werden, wie zum Beispiel mittels Live-Elektronik, welche die Manipulation und Verwandlung des vokalen Materials ermöglicht. Natürlich sind alle Arten von Mischformen, die sich aus beiden Kategorien zusammensetzen, auch denkbar. Als Beispiel für beide Arten empfehle ich die Rezeption der Videodokumentation *Playing with Panache* [Mit Panache spielen],⁶ eine Komposition für Stimme solo und Live-Elektronik, genauer gesagt dem *Strophonion*, ein am STEIM in Amsterdam entwickeltes, kabelloses, digitales Instrument, das im Wesentlichen aus zwei mit einer Reihe unterschiedlicher Sensoren ausgestatteteten Handkontrollgeräten.⁷

Die vielstimmige Stimme zeigt sich nicht nur für eine, sondern für viele Stimmungen verantwortlich, schafft viele Dunstkreise und ist also multi-atmosphärisch.⁸

Die Stimme im Allgemeinen trägt ein Moment in sich, das den Gegenüber, also den Anderen, in Bewegung setzt. Die von der Stimme ausgelöste Bewegung kann sich rein innerlich vollziehen, etwa in Form einer emotionalen Bewegtheit, die zu einer bestimmten Stimmung führt. Oder aber die Bewegtheit drückt sich äußerlich in diversem Mimen- und Gestenspiel aus. Sogar der ganze Körper kann betroffen sein, was sich im Ausdruck des Tanzes zeigen kann.⁹ Tatsache ist, dass die Stimme den Anderen¹⁰ berührt, und zwar dadurch, dass sie Schallwellen erzeugt und aussendet, die das Trommelfell und den gesamten Hörapparat des Gegenübers in Schwingung versetzt.¹¹

Die Stimme und die vielstimmige in besonderem Maße sendet und empfängt ununterbrochen. Das, was an ihr haftet, ist einzig der Augenblick und die Gewissheit des Entgegenkommenden.¹² Sie entsteht im Moment und existiert

durch das, was kommt. Letzteres kann in zweifacher Weise verstanden werden, entweder als kommendes Stimmklangmaterial oder als Reaktion des Empfängers, der beeinflussend auf den Stimmproduktionsvorgang einwirkt. Der Empfänger ist nie Teil einer trägen Masse, sondern immer auch Mitspieler.¹³

Der Vorgang einer vielstimmigen Stimmperformance ist ein hör- und sichtbar werdendes "Sich-Ins-Werk-Setzen der Wahrheit", um auf eine Ausdrucksweise Heideggers zurückzugreifen.¹⁴ Konkret gesprochen, handelt es sich hier um eine *stimmliche Wahrheit*, die sich ins Werk setzt. Während der Performance stellt der Träger der vielstimmigen Stimme die Stimme unmittelbar ins Werk. Oder anders formuliert: in der Performance stellt die vielstimmige Stimme ein Werk direkt her und gleichzeitig aus. Im besten Fall ist es ohnehin nicht der Träger der vielstimmigen Stimme, der etwas tut, sondern *allein sie selbst*. Denn wenn die Stimme zum *Es* wird, indem wir sagen *es singt in uns und aus uns heraus* oder *es performt ohne unser Zutun wie von alleine*, dann haben wir jene Stufe erreicht, auf der die Stimme dreierlei ist: Material, Erzeugungswerkzeug und Werk zugleich. Dieser *Es*-Zustand ist für den vielstimmigen Stimmperformer höchst erstrebenswert.

Das unmittelbare Primärschöpfen im und aus dem Moment heraus ist in der Lage, den Vorgang und Aufwand einer Komposition mittels eines weiteren Künstlers, des Komponisten, zu überspringen. Der vielstimmige Stimmperformer kann Komponist und Ausführer in Personalunion sein: ein *composer-performer*. Der Aufführungsakt ist dann auch ein *instant-composing*-Verfahren, sofern der Performer sich dafür entscheidet, keine Partitur im Vorfeld zu erstellen, um diese in der Aufführungssituation dann nachzustellen. Die Performance in diesem Fall ist also eine Komposition in *Echtzeit (real-time)*¹⁵. Und die Komposition besteht aus der Performance, deren Kompositionsebenen im Falle einer solistischen Darbietung die Stimme und der Rest, also der Körper sind. Zieht der Vokalperformer noch ein Instrument hinzu, wie z.B. gestengesteuerte Live-Elektronik, so ergeben sich drei Kompositionsebenen: die Stimme, der Körper und das Instrument. In dieser Weise kann also der Begriff der vielstimmigen Stimme auch als eine *polyphone Performancestimme* verstanden werden, welche sich im Hinblick

auf die Verwendung von Elektronik einerseits und von stimmtechnischen Kunstgriffen, wie etwa *Multiphonics*, andererseits wiederum in weitere Stimmen und diverse Stimmanteile aufspalten lassen.

Als Beispiel für die dreischichtige Performancepraxis, welche gleichermaßen Stimme, Körper und Technologie mit einschließt und die ich *stimminduzierten* oder *vokalen Klangtanz* zu nennen vorschlage, möchte ich auf eine Videodokumentation einer Komposition für Stimme, Strophonion und einen zu ignorierenden Stuhl verweisen, mit dem Titel *Untitled*.¹⁶

Eine Grundvoraussetzung zur Erlangung einer vielstimmigen Stimme ist es, ihre Kontrollmechanismen (Kybernetik)¹⁷, also die Wahrnehmung zu schärfen, und dies auf vielen Ebenen, allen voran auf der Hörebene.¹⁸ Denn die Ohren bilden zusammen mit Hirn, Lunge, Mundhöhle und Mundwerkzeugen, Zunge, hartem und weichem Gaumen, Unter- und Oberlippe und schließlich mit dem Stimmapparat selbst, also jenem flexiblen Aufhängesystem, das sich aus einem Gewebe von Muskeln, Faszien und Knorpeln zusammensetzt und damit die Stimmlippen auffängt, wiegt und bettet, eine sich wechselseitig bedingende und beeinflussende, also komplexe Rückkoppelungsschleife, wo alle Protagonisten der Gesamtheit des Stimmkörpers¹⁹ gleichermaßen aufmerksam sowie am beständigen Wechselspiel im Zu-, Für- und Miteinander beteiligt sind.²⁰

Die vielstimmige Stimme ist streng genommen, aber vielleicht nur auf den ersten Blick, ein Oxymoron. Mit dem Begriff der *Stimme* ist in der Regel *eine einzige* Person, also eine singuläre Einheit gemeint. Die Verwendung des Plurals von *vielen Stimmen* verweist entsprechend auf viele Personen oder Entitäten. Fügt man zwei sich widersprechende, unangebrachte oder unstimmige Begriffe in einer Sprachkonstruktion zusammen, so sind die Voraussetzungen für ein Oxymoron geschaffen. Insofern wäre das Begriffspaar der *vielstimmigen Stimme* ein solches. Trotzdem, so mag man einwerfen, ist es nicht von der Hand zu weisen, dass sich viele Stimmen in einer einzigen Stimme bzw. in einem einzigen Stimmapparat nicht nur verbergen, sondern tatsächlich befinden.

Zeitgenosse und französischer Philosoph Jean-Luc Nancy formuliert dies so: ‚...*la voix est toujours en elle-même articulée (différente d'elle-même, se différenciant elle-même), et c'est pourquoi il n'y a pas la voix, mais les voix plurielles des êtres singuliers.*‘ Auf deutsch würde man sagen: ‚*Die Stimme ist immer in sich selbst gegliedert (sich selbst different und sich selbst differenzierend), und deshalb gibt es nicht die Stimme, sondern nur die Vielstimmigkeit der singulären Seienden.*‘²¹ Worüber also kein Zweifel bestehen sollte, ist die Annahme als falsche Fährte zu betrachten, dass mit der Verwendung des Begriffes der *Stimme* im Singular nur eine einzige angezeigt wäre.

Die vielstimmige Stimme entzieht sich einer klaren Repräsentation außer der ihrer eigenen, die dadurch gekennzeichnet ist, dass sie plural in ihrer Erscheinung, singular in ihrer Einzigartigkeit ist.²² Multivokalität, so behaupte ich, ist die eigentliche und wahre Bestimmung der Vokalkunststimme von heute und morgen. Die vielstimmige Stimme lässt sich nicht zur Fach- oder Ein-Registerstimme missbrauchen und somit in kein Repräsentationskorsett zwingen. *Ver-Stimmungszustände* möchte sie ohnehin vermeiden. Diese treten nur allzu oft auf, wenn der Interpret in Rollen schlüpfte. Es kann zu anachronistischen, unecht und aufgesetzt wirkenden Aufführungen führen, wenn die Figuren nichts mit der gegenwärtigen Situation, also dem persönlichen Entwicklungsmoment und den soziokulturellen Rahmenbedingungen, die das gegenwärtige Leben des Interpretationskünstlers einerseits und das des Rezipienten andererseits zum gegebenen Zeitpunkt der Aufführung bestimmen, zu tun haben.²³

Die Stimme aus dem Bereich von Vokalkunst heute wie morgen, und speziell die vielstimmige Stimme, verweigert sich einer klaren Zuordnung. Sie bezeichnet nie *nur* das Eine oder das Andere. In der Vielstimmigkeit einer Stimme ist eine ambivalente Grundstruktur a priori angelegt. Die vielstimmige Stimme ist mehrschichtig und folglich auch mehrdeutig. Im philosophischen Diskurs oszilliert das Verständnis der Stimme seit der griechischen Antike bis hin zum heutigen Tag zwischen dem konkret akustischen Phänomen einerseits und der metaphorischen Bedeutung andererseits, wie sie etwa in Formulierungen wie die Stimme des

Komponisten, des Autors, des Philosophen, usw., zum Ausdruck kommt. Es geht hin und her. Die vielstimmige Stimme kann beiden Bereichen angehören. Auffällig aber ist die Direktheit und Unmittelbarkeit, die dem akustischen Phänomen der vielstimmigen Stimme als Kunstereignis innewohnt und dessen Wirkung doch gleichzeitig auf vielfache, rhizomatisch anmutende²⁴ metaphorische Bedeutungen hinauslaufen kann. Zudem könnte man sagen, sie versteht sich weniger als vokales Objekt²⁵, denn vielmehr als vokales Subjekt²⁶, das sich vielstimmig zeigt.

Grundsätzlich ist die zeitgenössische Vokalkunststimme von einer Vielschichtigkeit geprägt, bei der ohnehin eine Vielzahl von Ebenen²⁷ berührt wird, stimmästhetische, stimmimprovisatorische, stimmpsychologische, stimmtechnische, stimmphilosophische, stimmspielende, stimmphysiologische, stimmkompositorische, usw.²⁸

Entscheidend ist, dass die Vokalkunststimme, sofern sie sich dem Konzept einer vielstimmigen Stimme öffnet, *einschließende Kräfte* entwickelt anstatt sich an *Exklusivitätskonzeptionen* zu klammern. Die gewöhnlichen Herangehensweisen an die Kunststimmausübung haben meist immer ausschließenden Charakter, sind abschottend und ausgrenzend. Wenn Operngesang, dann – so besagt die implizierte Regel – praktiziere keinen Rock- oder Jazzgesang, keinesfalls etwas, das die Genreweihen aufweichen ließe, denn genau damit wird (ja) das Geld verdient. Die Genreunterscheidungen werden im Interesse des zu befriedenden, existierenden Marktes strikt beibehalten. Experimente, egal welcher Art, sind in dieser Denkweise also völlig ausgeschlossen.²⁹ Umgekehrt gilt im Übrigen das Gleiche, da man für gewöhnlich in der Szene experimenteller und improvisierter Musik sehr wenig von Belcanto-Gesängen und der damit eingeschriebenen soziokulturellen Repräsentationskultur hält. Ausschließend sind die konventionellen Ansätze einer Vokalkunststimme auch deswegen, weil sie dem westlich tradierten Modell gemäß, so die Regel, nur eine *Ein-Registerstimme* wäre. Das Konzept der vielstimmigen Vokalkunststimme dagegen beruht darauf, dass der Performer sich gar nicht erst einschränken lassen will. Die vielstimmige Stimme ist keine Ein-Registerstimme, sondern eine *Viel-Registerstimme*.

Die vielstimmige Stimme tut sich gerade dadurch hervor, viele Stimmen in einer zu vereinen und dies zu ihrer Praxis zu erklären. Das setzt die Loslösung von Geschlechterzuschreibungen, die für gewöhnlich an die Stimme gekoppelt sind, und somit die Verabschiedung vom binären Denken, einem Denken in Dualitäten, das von den in sich abgeschlossenen Kategorien des *Männlichen* und *Weiblichen* ausgeht, voraus. Denn die Übergänge sind fließend und die Grenzen nicht klar auszumachen. Man denke nur an das Klangbild einer Altistin und höre sich zum Vergleich das des Countertenors an, ohne die Sänger dabei tatsächlich zu sehen bzw. ohne Zuhilfenahme visueller Mittel im Falle der technischen Wiedergabe einer Aufnahme. In beiden Fällen ist es keinesfalls abwegig, dass der Hörer womöglich das *falsche* gegenüber dem tatsächlichen Geschlecht erraten und zuordnen wird. In bestimmten Registerbereichen erschweren sich klare Geschlechterzuschreibungen. Manche Sängertypen sind in der Lage mit bloßen Stimmuskeln den vermeintlich hörbaren Geschlechtsanteil an- und abschwelen zu lassen, was ein sensibel diffiziles Spiel zwischen den Stimmlippen (*labia vocalia*), die manchmal als *Spanner* bezeichnet werden, und den Stimmbändern (*ligamenti vocalia*), die auch als *Dehner* bekannt sind,³⁰ voraussetzt. Im Übrigen sei erlaubt darauf hinzuweisen, dass eine mögliche Verwechslung von Frauen- und Männerstimme immer dann tendenziell häufiger auftritt, wenn es sich um den ungeübten Hörer handelt, der die besagten Stimmen hört, wobei es dabei keine Rolle spielt, ob es sich um eine Live-Darbietung oder um eine technische Wiedergabe einer Aufnahme handelt, sofern in beiden Fällen die Sänger mit professionellen besetzt und vom Probanden nicht zu sehen sind. In jedem Falle verwischen die hörbaren Geschlechterrollen mitsamt den konventionellen, kulturell erlernten Zuschreibungen zunehmend. Oder anders formuliert, es ist möglich, dass die hörbaren Geschlechterzuschreibungen kaum bis nicht mehr wahrnehmbar sind. Die Geschlechter sind dann nur noch schwer voneinander zu unterscheiden, bisweilen können sich die vorgeprägten Stimmrollen fast vollständig auflösen.³¹

Grundsätzlich setzt die Ermöglichung und Erlangung einer vielstimmigen und somit vielgestimmten Stimme ein vielstimmiges Denken, also ein erweitertes Denken voraus.

Dies schließt ein Denken in Stimmklangbanken und in Stimmklangentitäten ein, sowie ein Denken in Vokal- und Konsonantfeldern, ebenso ein Denken in Segmenten, in Registern, in Stimmumfangsabschnitten, die im Hinblick auf die mögliche Gesamtheit von Klangarealen einer einzigen Stimme Löcher aufweisen und Bruchstellen zeigen. Denn die Stimme in der Gesamtheit ihrer potenziell auftretenden Segmentierungen produziert naturgemäß Löcher, kann – derzeit – noch nicht kontinuierlich sein, sondern ist vielmehr nicht-linear. Der Blick auf die Stimmevolution zum gegenwärtigen Zeitpunkt deckt auf, dass es nicht immer und offenbar nur selten gänzlich möglich ist, von einer Technik zur anderen kontinuierlich und allmählich zu gelangen. Um diesen Gedanken zu verdeutlichen, möchte ich auf die Möglichkeit hinweisen, dass zwei völlig verschiedene Gesangstechniken ineinander übergehen *könnten*. Die Frage also lautet, wie gelange ich z.B. vom Tieftongesang, der hauptsächlich mittels der Beteiligung von *Taschenfalten*, auch als *falsche Stimmbänder* bekannt, erzeugt wird, zum tiefen Register, im klassischen Belcanto-Stil vorgetragen, das ausschließlich über die *Stimmlippenvibrationen* angesteuert wird. *Tieftongesang*, wie ich es nenne, wird oft als Kehlkopfgesang bzw. *overtone* oder *harmonic singing* bezeichnet und wird insofern nicht weniger oft als Oberbegriff verwendet, um eine Anzahl von obertongenerierenden Techniken, die – wie man sagt – aus dem Kulturkreis der Mongolei, Tuva und dem Altai-Gebirge stammen, zusammenzufassen. Dazu gehört auch, als eine dieser Techniken, der *Tieftongesang* oder *Untertongesang*, besser bekannt als *Kargyraa*-Stil. Aber auch die sakralen Gesänge tibetanischer Mönche oder die *bassu*-Stimme der sardinischen *canto a tenore*-Tradition werden allesamt dadurch produziert, wie man annimmt, indem die Obertöne der Stimme hauptsächlich durch die Anwendung von Vibrationen der *Taschenfalten* verstärkt werden.³² Im Gegensatz dazu benutzt die Gesangstimme der westlichen Tradition nur die Stimmlippen und nicht die Taschenfalten, um die Abschnitte des Stimmregisters zu erreichen und somit auch den tiefsten Bereich. Innerhalb der Konzeption der vielstimmigen Stimme nun versucht der Ausführende allmählich divergente Techniken ineinander übergehen zu lassen, auch wenn dazu unterschiedlichste Muskelpartien verwendet werden, was der Grund dafür ist, warum die Aufgabenstellung oft nicht nur

als unlösbar erscheint, sondern in der Tat ist.³³ Nun ist es aber gerade das, was sich die vielstimmige Stimme sehr oft zur Aufgabe macht, nämlich ein derartiges Paradoxon zu erkennen und aufzulösen zu versuchen, also das Unmögliche nicht einfach als unmöglich zu belassen, sondern das Experiment zu wagen, und zwar – in diesem Falle – den kontinuierlichen, allmählichen und bruchfreien Übergang von einer Vokalkunsttechnik zur anderen zumindest anzugehen und schließlich mit wertfreier, also offener Haltung auszuführen zu versuchen. Aufgabe und Ziel ist es also, ein *permanentes Durch- und Ineinanderfließen der divergenten Stimmanteile* zu erreichen. Vielleicht, oder mit anderen Worten, erst dann, wenn dies gelingt und derartige Denkmöglichkeiten in *unüberhörbare Wirklichkeiten* umgewandelt worden sein werden, sind die Voraussetzungen dafür geschaffen, die Evolution in einer Art voranzutreiben, die den Menschen in die Nähe seiner eigentlichen Be-Stimmung rückt. Denn, falls es ein Ziel menschlicher Evolution überhaupt gibt, dann ist es vielleicht dasjenige, das ihn zu einem *gänzlich durchlässigen Wesen*, zu einer Art *Fluidum seiner selbst* macht, und ihn dadurch einem *Homo Mundi* näherbringt – jenem utopisch anmutenden *Weltenmensch*, der sich und dem Anderen,³⁴ ungeachtet des jeweiligen Aufenthaltsortes auf dem Globus, nicht mehr fremd ist.³⁵ Natürlich sind wir weit davon entfernt. Das Fahrzeug jedoch, um uns dorthin auf den Weg zu begeben, kann den Rahmenbedingungen einer *pluralen Gesellschaft* entsprechend doch nur die *plurale Stimme* sein – ein konkret erlebtes sowie bewusst durchdrungenes Konzept von Vielstimmigkeit, die den Einzelnen zu einem *menschlichen Fluidum* macht, das es ihm ermöglicht, der Stimme des Anderen im Sinne eines *Hindurchschauens* und *Durchhörens* oder eines *Hinüber-Hörens*, also eines *Durchdringens mit authentisch empathischem Gestus* zu begegnen.³⁶

Einige Denkvoraussetzungen dafür, dass die vielstimmige Stimme viele Stimmen aus einer Stimmquelle heraus generieren kann und will, sind bereits genannt, genauso wie das Denken in Stimmterritorien, die es allesamt immer wieder jeden Tag aufs Neue zu entdecken gilt. Zu den Stimmterritorien zählen im Allgemeinen und im engeren Sinne natürlich vokale und konsonantische Areale. In einem erweiterten Sinn, aber nicht weniger wichtig, sind die Stimmklanggebiete jenseits linguistischer Klassifizierung, wie z.B. jene der

Pfeifstimme und deren Kombinationen mit stimmhaften bzw. gesummen Klängen.³⁷ Alle ausschließlich gepfiffen erzeugte Klänge werden unter Umgehung des herkömmlichen Stimmapparates, also ohne Stimmlippen und Stimmbänder hervorgerufen. Im Falle des *Unterlippenpiffes* (*lower lip whistling*), wie ich es zu nennen pflege, wird der Luftstrom durch die Zunge kanalisiert, indem sie eine rohrähnliche Form annimmt und dann gegen den Rand der extrem gespannten Unterlippe gelenkt wird, die als Mundstück fungiert, was mit dem Spiel auf der Konzertflöte vergleichbar ist. Dies ereignet sich auf der ersten Ebene der Klangproduktion. Auf einer zweiten Ebene der Klangproduktion kommen und zudem die Finger ins Spiel und werden quasi als Modulatoren eingesetzt, die unmittelbare Tonhöhenveränderungen ermöglichen, womit bei rasantem Tempo angewendet, virtuose Effekte wie Triller erzielt werden können.

=> SLIDE: *Searching the Magpie VIDEO*

=> SLIDE: *Start Video*

Um ein Beispiel dafür zu geben, möchte ich auf die Videodokumentation der Freiluftkomposition für Stimme und potenzielle Vögel mit dem Titel *Searching the Magpie* [*Aufspüren der australischen Elster*]³⁸ verweisen, die von der Flötistin und Klangkünstlerin Sabine Vogel³⁹ am 27. Januar 2015 in der ländlichen Gegend von Bend of Island im Bundesstaat Victoria in Australien aufgenommen wurde.

=> ENDE VIDEO

=> SLIDE: *Searching the Magpie Titel*

Alle Körperstimmklänge sind, ungeachtet davon wie sie nun im Einzelnen entstehen, tagtäglich neuen Rahmenbedingungen unterworfen und deswegen auch jeden Tag aufs Neue sowohl zu erdenken, zu erforschen als auch auszuüben. Dabei kommt die vielstimmige Stimme ebenso wenig an der Unausweichlichkeit ihrer ephemeren Gestalt umhin wie jedwede andere zeitbedingte Performancekunst auch, die sich im Hier und Jetzt ereignet.⁴⁰ Die Besetzung stimmlicher Territorien ist also zunächst ein Denkkakt, ein innerer Vorgang, der sich erst über die Verlautbarung äußerlich manifestiert und somit für andere hörbar wird. Im Zuge dieser Veräußerlichung sucht sie weder ihre Flüchtigkeit zu um- noch aus dem Weg zu gehen. Sie weiß nur zu gut, was es bedeutet im Moment zu sein. Denn genau das ist gerade ihr erklärter Kunstanspruch, im Augenblick aufzugehen oder zu stehen.⁴¹

Anders als manch überholte Stimmkunstkonzepte lässt sich die

vielstimmige Stimme kaum als Propagandamittel in der Gegenwart oder gar zur Glorifizierung längst vergangener Tage nutzen. Die traditionelle Kunststimme dagegen trägt das Risiko von vornherein in sich, systemisch gefangen zu sein im Repräsentationszwang bestimmter sozialer Schichten einerseits und der Erfüllung und Befriedigung der Imaginationskräfte der Stimme des Meisters, nämlich der des Komponisten, andererseits.⁴² Bei diesem *historischen Ansatz*, dessen Natur es ist, die Stimmkreativität zu Gunsten ihrer eigenen Austauschbarkeit zu unterdrücken, die wiederum der Garant dafür ist im Haifischbecken des Marktes (wenn überhaupt) überleben zu können, wird die Vokalkunststimme ausschließlich als Gehilfin und ausführende Kraft des Komponisten begriffen. Von hierarchischen Strukturen hält sich die vielstimmige Stimme aber eher fern. Dieser Regel folgend, meidet sie Interpretationen von Werken, die von heute aus berechnet älter als hundertvier Jahre⁴³ sind. Es gibt viele Gründe, die für die Wahl des Jahres 1913 als Startpunkt für diese Forderung sprechen. Zumindest die zwei Hauptgründe seien hier genannt. Zunächst ist dies das Jahr der Premiere von Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire*, das eines der bahnbrechenden Werke aus dem Kreis westlich moderner Musik wurde, indem er den sogenannten *Sprechgesang* einführte - eine Vokaltechnik, die zwischen Singen und Sprechen verortet ist und damit eine höchst artifizielle Stimme kreierte. Secondly, *The Art of Noises* (Italian: *L'arte dei Rumori*) is a Futurist manifesto, written by Luigi Russolo in a 1913 letter to friend and Futurist composer Francesco Balilla Pratella [...]. (Wikipedia) Thirdly, Zweitens ist es der Vorabend des Ersten Weltkrieges, der die Welt nachhaltig veränderte.⁴⁴ Als Reaktion auf und Protest gegen den Horror des Krieges entstand die DADA-Bewegung, deren Anfänge auf das Jahr 1916 und das *Cabaret Voltaire* in Zürich (oder in Bezug auf DADA in New York auf 1915) zurückgehen und deren Einfluß auf die Produktion und Rezeption von Kunst von großer Tragweite war.⁴⁵

Richten wir den Blick in die Zukunft, so dürfte die kommende Stimmkunststimme sich einer a priori definierten Ausschließlichkeit verweigern, sich nicht kolonialisieren lassen, dafür aber vorrangig in Grenzbereichen agieren. Ein Merkmal der vielstimmigen Performancestimme ist es, sich auf neue Wege zu begeben, indem sie diese zunächst sucht und

dann begehrt. Sie betritt alte Wege nur aus Neugier am Anderen und aus Gründen des Bewusstseins und Wissens um das vokale Selbst, dessen Herkunft sich aus einem gegebenen soziokulturellen Milieugefüge herleiten und nicht verleugnen lässt. Die ausgetretenen Wege aber stehen oft im Widerspruch zur Stimmindividuation des Vokalperformers heutiger Prägung sowie den damit verbundenen Bestrebungen und somit der Entwicklung der vielstimmigen Stimme. Mit den Mitteln der Vielstimmigkeit dagegen versucht der Stimmkünstler und Vokalperformer, der Einzigartigkeit seiner Stimme⁴⁶ folgend, diese als Metapher seiner Herkunft zugunsten einer einzigartigen Vielartigkeit zu überwinden.

Die vielstimmige Stimme inkludiert mit einer beispiellosen Selbstverständlichkeit jegliche Gesangstimme, die Opernstimme, die verstärkte Jazz- und Rockstimme und genauso wie die markant durchdringende Sprechstimme des Schauspielers oder des Dadaisten, oder sie verweist auf jene Experimentalstimme, die sich jeglicher Ein- und Zuordnung verweigert. Die vielstimmige Stimme verzweigt und verästelt sich, taucht beständig ein und stets auf. Sie steigt ab in die supra- und subglottalen Klangsphären asiatischer Tieftongesänge⁴⁷ und enthebt sich in helle, soprangleiche Gefilde westlicher Machart. Sie stellt aus und transformiert. Die vielstimmige Stimme sucht die Grenzen nur deswegen, um sie zu überschreiten. Sie forscht und transzendiert. Es versteht sich von selbst, dass sich die vielstimmige Stimme, diesen Ausführungen folgend, einer Identifikation von sogenannten Volks- oder Nationgemeinschaften verweigert, was ihrem Drang zur Übersteigerung und Überwindung komplett entgegensteht.

Die vielstimmige Stimme sucht den Austausch im Spiel. Die methodische Grundlage der vielstimmigen Stimme ist tatsächlich der sich austauschende Trieb zum Spiel mit anderen *Viel-Gestimmtheiten*. Es stellt sich die Frage, wie das Spielen mit anderen Vielgestimmtheiten verstanden werden kann. Der *Mimesis* kommt in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle zu. Was zu vermeiden ist, ist vor allem die Erschöpfung des Stimmkunstaktes in bloßer Imitation.⁴⁸ Die reine Nachahmung kann nicht Ausgangspunkt der zeitgenössischen Performancestimme sein, wenn sie auf Vielstimmigkeit plädiert. Wenn im Spiel mit anderen die

Nachahmung als kompositorisches Prinzip eingesetzt wird, so sollte dies in variierender Form geschehen, um sich nicht der Groteske eines Plagiats auszuliefern. Das Nachgeahmte sollte also nur als Fortführung, als Entwicklung des Originalmaterials fungieren. So verstanden, kann Mimesis eine fruchtbringende Gestaltungsmethode sein. Entscheidend für den sich austauschenden Spieltrieb mit anderen Vielgestimmtheiten ist es, den sich dabei beständig von neu ereignenden Prozess von Anregung, Aufgreifen, Bespiegelung und Veräußerung zu verinnerlichen und zur gelebten Praxis werden zu lassen: Anregung durch neuartige Klänge, Aufgreifen von neuen Ideen, Bespiegelung mit dem eigenen stimmlichen Selbst und somit der Vergleich mit der Konvention, und schließlich die Veräußerung, die mit einer Art stimmklanglichen Konklusion gleichzusetzen ist. Dieser Prozess wiederholt sich in dieser Weise immer wieder aufs Neue, und dabei immer variierend, womit sich die Gestalt der hervorkommenden Stimmklänge immer neu formiert. Dadurch wird Stasis im Sinne von Stockung, Stauung oder Stagnation vermieden. Die Prozessetappen sind also geprägt durch Anregung, Aufgreifen, Bespiegelung und Verlautbarung im Sinne eines Vonsichgebens oder Lautbarmachens; und erneut: Anregung, Aufgreifen, Bespiegelung und Veräußerung; usw. Der Träger der vielstimmigen Stimme sollte es sich zur Gewohnheit machen, immer in der Lage zu sein, diese Methode im Kontext einer Performance anzuwenden, schließlich will die vielstimmige Performancestimme unvergleichlich, mannigfaltig und höchst wandelbar sein. Auch in diesem Zusammenhang erscheint es wieder wichtig darauf hinzuweisen, dass sie sich dabei von keiner politischen Richtung vereinnahmen lässt, wodurch sie selbst in hohem Grade politisch wird.

Die vielstimmige Stimme mag bei manchen animalische⁴⁹ Assoziationen auslösen. Die zugrunde liegenden Techniken und Zustände zur Erzeugung von ungewöhnlichen Ausdrucksmodalitäten sind dabei aber fast immer künstlerisch von hohem Wert. Dabei stützt sie sich gerne auf der Grundlage eines Konzeptes von Gleichzeitigkeit ab, welches auf dem Prinzip von simultanen Ereignissen sowohl auf vertikaler als auch horizontaler Ebene beruhen kann. Als Beispiel des vertikalen Modells seien jene gleichzeitig erzeugten Stimmklängen erwähnt, die *Multiphonics* genannt

werden und zu einem zwei- oder mehrstimmigen Klangbild führen. Dies ist der Fall, wenn z.B. die über die Lippen erzeugte Pfeifstimme zusammen mit der simultan gesummen Tieftonstimme ertönt. Ferner kann sich die vielstimmige Stimme auch in horizontaler Richtung ausbreiten, wenn sie unaufhörlich bestrebt ist, die bizarre Aufgabe zu übernehmen, *die Zeit außer Kraft setzen* zu wollen, beispielsweise dann, wenn sie sich in der rasanten Abfolge von hochdifferenten, vokalen Stimm- sowie konsonantischen Mundklangbestandteilen aufzuspalten scheint.⁵⁰ Natürlich lassen sich Stimmklänge, die ausgehend von einem einzigen erzeugt werden, auch ganz real, fernab von den gerade erwähnten Illusionstechniken, *neben- und übereinander stellen*, und zwar indem technische Mittel etwa in Form von Live-Elektronik und den damit bereitgestellten Möglichkeiten der Addition und Akkumulation hinzugezogen werden.

Die Arbeit am klanglich authentischen Augenblick vollzieht sich im Hier und Jetzt. Die Interpretation eines Werkes aus vergangenen Zeiten entzieht sich der Konkretheit des Augenblicks insofern, als dass sich ihr Interpret immer zuerst mit der Vergangenheit konfrontiert sieht, und erst im nachfolgenden Schritt mit dem tatsächlich gegenwärtigen Augenblick. Die Aufgabe des Interpreten besteht allzu oft darin, sich längst Vergangenes einzuverleiben, um es überzeugend zu verkörpern, was wiederum die Voraussetzung für eine gelungene Darbietung bzw., genauer formuliert, für eine gelungene *Nachstellung* schafft.⁵¹ Hinzukommt, dass der eigentliche, primäre Schöpfungsakt, nämlich die Komposition oft Jahre zurückliegt, manchmal Jahrzehnte, oft sogar Jahrhunderte. Aber selbst bei zeitgenössischen Uraufführungen entstehen oft große zeitliche Lücken zwischen dem Entstehungsprozess einerseits und der tatsächlichen Aufführung des Werkes andererseits, was oft einem wenig flexiblen Apparat geschuldet ist, besonders dann, wenn die Gewerke von gewerkschaftlich organisiertem Orchester, auf Abonnementpublikum angewiesenem Opernhaus, technokratischen Disponenten und von Pflichterfüllung und Politikgehorsam getriebenen Intendanten durcheinander- anstatt miteinanderwirken.⁵² Der historisch ausgerichtete Sänger-Interpret befasst sich also immer bereits mit vergangenen Musik- und Stimmklangobjekten. Das mag vielleicht noch zu Wagners Zeiten funktioniert haben, in jener Kulturzeit, in

der "Alle an einem verzehrenden historischen Fieber leiden"⁵³, wie es Nietzsche in der zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung* formulierte. Heute dagegen im Zeitalter von Internet und ungebremster Hochbeschleunigung sind wir stattdessen verzehrt vom Fieber des Aktuellen, vom Fieber des uneingeschränkten, ortlosen Augenblicks⁵⁴. Diese kulturelle Rahmenbedingung schafft eine neue Ausgangssituation, die wiederum neue Ansätze erfordert. Das vokale Subjekt kann die Arbeit am stimmklanglichen Objekt nicht gestern oder morgen, sondern nur im Hier und Jetzt ausüben. Die Stärke und wahre Größe der vielstimmigen Stimme ist die Fähigkeit, im Augenblick (in einem Wink) zu erstehen und genau da aufblühen zu können.

Die vielstimmige Stimme lässt sich nicht eingrenzen, nicht abschotten und auch nicht im Kanon des 50-Stücke-Repertoires ersticken. Sie entzieht sich bewusst und gekonnt dem Ein-Register-Diktat. Der einzelne Mensch ist vielschichtig und komplex, und das in vielfacher Weise, im Hinblick auf seinen Körper, seine Emotionalität, seinen Verstand, seinen interpersonellen und interkulturellen Austausch. Schon allein deswegen kann seine Ausdrucksform zwangsläufig nur vielstimmig ausgerichtet und also multidirektional sein.

Denn wie in einem anderen Zusammenhang schon erwähnt, die bloße Nachahmung, also jenes gesangspädagogische Mittel, das oft an Musik(hoch)schulen im In- und Ausland praktiziert wird, birgt die Gefahr der Karikatur und neigt allzu oft zur Groteske.⁵⁵ Überhaupt ist zu sagen, dass Pädagogik, die sich ausschließlich auf Nachahmung stützt, immer auch ein Werkzeug für die Umsetzung einer Ideologie⁵⁶ ist und demnach den Geruch von Demagogie trägt.⁵⁷ Ohne Pädagogik gäbe es keine Ideologie, und ohne Ideologie keine Demagogie, ohne Demagogie, keine Ideologie und ohne Ideologie keine Pädagogik.

Es muss also darauf hingewiesen werden dürfen, dass auch die Stimm- und Gesangspädagogik Manipulationskräfte freisetzt, vor denen gewarnt werden muss. Der dem Künstler eigene Instinkt darf der Stimmvermittlung von außen niemals untergeordnet werden, wenn doch, dann nur aus freien Stücken und vor allem in bewusster Entscheidung. Wird dies nicht berücksichtigt, ergibt sich ein Pädagogikstil, der sozusagen

aus der Zeit gefallen ist und sich dadurch von selbst redundant und somit abkömmlich macht.⁵⁸ Gleichzeitig aber müssen wir auch zur Kenntnis nehmen, akzeptieren und somit in Betracht ziehen, dass manche Stimmkünstler sich möglicherweise nur in der *Bespiegelung des Anderen* selbst erkennen können. Was demgegenüber die vielstimmige Stimmpraxis angeht, so ist ihre Suche immer von der möglichen Findung des Anderen, und zwar im eigenen Selbst, bestimmt. Denn das Andere ist bereits im Selbst angelegt. Schließlich existiert das Selbst nur durch das Andere, ist aus dem Anderen hervorgegangen.⁵⁹

Etwas, das noch keine Erwähnung fand, aber ein wichtiges Merkmal für die vielstimmige Stimme ist, ist die Tatsache, dass es in ihrer Natur liegt, nomadisch zu sein (was nicht zu verwechseln ist mit der Stimme der Nomaden!). Die vielstimmige Stimme ist beständig unterwegs und führt dabei das Zuhause immer mit sich mit, gleichzeitig ist sie immer auf der Suche nach den bestmöglichen Lebens- und Rahmenbedingungen.⁶⁰ Die vielstimmige Stimme ist dabei nicht nur ein Konzept, sondern eine Lebenshaltung, die sich in der Erkundung des Anderen eröffnet.⁶¹ Erst wenn das *Ich* das Schloss entriegelt und den Zugang *des Anderen* in die Stimme ermöglicht und es damit sozusagen einverleibt - um es schließlich zu einem späteren Zeitpunkt, verkörpert, wieder zu entlassen - erfährt das *Ich* Ansätze eines möglichen Ganzen, wonach die vielstimmige Stimme beständig sucht und strebt. Sie folgt dabei einerseits der Ahnung und Intuition und andererseits all jenen Spuren vom Anderen, die sie auffinden kann. Sie ist also auch Spurenleserin. Insofern kommt die vielstimmige Stimme sowohl einem anthropologisch-kulturellen Stimmenarchiv als auch einem multiethnischen Stimmenkatalysator gleich.

Rounding off this paragraph and preparing the next, I suggest to listen to the *Labyrinth*,⁶² for 8 loudspeakers and no light (2013), composed at EMS (Elektronmusikstudion) in Stockholm.⁶³ The material of the composition derives, on the one hand, from Berlin-based voices all of which, in different languages, are reciting the poem *Minotaurus* by German stage designer Sonja Kloevekorn.⁶⁴ On the other hand,

the piece consists of the voice material stemming from one voice encompassing the countertenor voice and a multitude of vocal sounds produced by various extended vocal techniques that are expanded by either the application of live electronics (*stimmflieger*)⁶⁵ or the use of studio equipment.

Die vielstimmige Stimme ist überhaupt Aufnahme- und Abspielgerät in Einem. Sie ist eine Gedächtnistruhe voll von Erinnerungen, die bis zum Tode im Körper abgespeichert sind. Nehmen wir das Beispiel der Stimme des Countertenors. Sie ist die Manifestation der *Hinüberrettung der Knabenstimme über den Stimmbruch hinweg in die Einbettung der muskulären Stimmverhältnisse des erwachsenen Mannes*. Insofern ist der Countertenor weitestgehend eine Gedächtnisleistung. Natürlich spielen neben der physiologischen Natur des Stimmbruches auch psychologische, gender-spezifische und soziokulturelle Momente in den Akt der muskulären und mentalen Erinnerung hinein. Wichtig jedenfalls ist es zu versuchen, die Brücke zu dieser Erinnerung zu wahren und sie nicht einknicken zu lassen. *Als Brücke* dient, im Falle der *Hinüberrettung der Knabenstimme*, vor allen Dingen der *Klang* und in einem engeren, spezifisch kulturell bedingten Sinne natürlich auch die *Musik*.⁶⁶

Ich schließe und sage: die Arbeit an der vielstimmigen Stimme ist gekennzeichnet zum einen von Erinnerungsarbeit, die es dem Stimmperformer erlaubt, auf einen einmal festgehaltenen Augenblick zurückzugreifen, und zum anderen von einer Antizipationsfähigkeit, bei der das Aufgenommene mit einer vorausschauenden sowie voraushörenden Einstellung, im richtigen Moment wieder kunstvoll entlassen wird. Die Speicherfähigkeit hat lange Laufzeiten: Jahre oder Jahrzehnte, oder gar das ganze Leben. Einmal Verkörpertes wird so schnell nicht vergessen. Oft, wenn für lange Zeit unangetastet, mag das einmal verkörperte Stimmmaterial in unbekannte Sphären unseres Gedächtnisses abrutschen. Doch es

lässt sich leicht wieder hervorholen, wenn wir uns jene musikalisch-klanglichen und die damit verbundenen emotional-psychologischen und soziokulturellen Umstände vergegenwärtigen, in denen wir uns zu jener Zeit befanden, als wir bestimmte, zu erinnernde Stimmomente erfuhren und durchlebten. All das, was die Gesamtheit unserer Verfassung zu einem Lebenszeitpunkt ausmacht, müssen wir erlernen, erinner- und abrufbar zu machen.

Nur wenn diese Praxis *stimmlicher Mnemotechnik* verfügbar gemacht worden ist, ist die Voraussetzung für den Rückgriff auf einen vokalen Schatz geschaffen, der nie wirklich verloren geht, stattdessen immer auf seine Bergung wartet. Einmal geborgen müssen wir den vokalen Schatz der vielstimmigen Stimme einfach nur aufschließen.

Vielleicht erscheint es kühn, es als unsere Aufgabe zu verstehen, die Stimme unaufhörlich aufschließen zu wollen. Aber es ist gerade diese sprichwörtliche Waghalsigkeit, die über den Rückgriff hinaus auch den Vorgriff und somit den Zugriff auf Stimmschätze ermöglicht, welche schließlich diejenigen Türen öffnen, die zu einem besseren Verständnis von uns, also den Menschen von heute und morgen, führen – etwas, das im Übrigen eine der notwendigen Bedingungen dafür ist, den nächsten evolutionären Schritt nicht nur zu denken, sondern auch zu tun.

Potsdam,
24. August 2017

Addendum 1): Zum *Homo Mundi*

Selbst das Konzept des spielenden Menschen ist noch nicht wirklich begriffen und moralisch vertretbar umgesetzt worden. Gadamer sagte einmal: „alles Spielen ist ein Gespieltwerden“⁶⁷. Das trifft nach wie vor oft zu, bedenkt man die Umsetzung der Sentenz im realen öffentlichen Raum. Das Spiel wird zwar durch alle Schichten der Gesellschaft hindurch angenommen, aber fast nur im Verständnis eines Spielens zur Ausübung von Macht, einer Macht über den Anderen. Auf dem Um-Weg der Machtausübung über den Anderen glaubt der Mensch sich selbst entheben zu können, in göttlichere Sphären vorzudringen. Handlanger derartiger Bestrebungen ist der Überwachungskapitalismus, in den sich der Mensch in zunehmendem Maße selbst hinein manövriert. Der *Homo Ludens* ist deswegen erstrebenswert, weil er beständig versucht, seine Möglichkeiten auf spielerischem Wege auszuloten.⁶⁸ Demgegenüber ist der gegenwärtige Mensch, der sich lautlos einfügt in die serielle Algorithmenproduktion totaler Austauschbarkeit, eine Art *Homo Quaerens*, ein verwirrt irrender, ausschließlich und ewig suchender Mensch, dessen Allegorie sich tagtäglich und ubiquitär beobachten lässt, wenn er den Blick nach unten richtet, in jene digitale Abbildung der Welt, in der er sein Heil im Hinblick auf die tatsächliche zu suchen trachtet.⁶⁹ Nur die Überwindung des *Homo Quaerens* mittels eines aufrechten *Homo Ludens* mag den Weg bereiten für ein evolutionsteleologisches Denkmodell, das den Menschen zum *Homo Mundi* führt. Überdies mag er dadurch vielleicht sogar jene Autonomie zurückerlangen, die ihn unabhängig von Manipulationsversuchen des Überwachungsapparates werden lässt.

Addendum 2): Zur Vereinnahmung und zum Verhältnis des vielstimmigen Kunststimmerformers im Hinblick auf Interpretationen alter Meister

Eine Vereinnahmung, wie schon angedeutet, bleibt immer ausgeschlossen. Eine vielstimmige Stimmpraxis mit dem Blick nach vorne hat erklärtermaßen die Tendenz, Gewesenes und dessen Re-Evokation zu meiden. Will sagen, dass Zugänge zu und Interpretationen von Werken aus der Vergangenheit nicht als Priorität des vielstimmigen Praktikers zählen, vor allem dann nicht, wenn, wie bereits erwähnt, die Werke älter als hundertvier Jahre sind. Und doch hegt die vielstimmige

Performancestimme ein großes Interesse an allen erdenklichen Stimmöglichkeiten und dem Potenzial, diesen auf den Grund zu gehen. Der historische Blick oder Zugang zur Stimmkunst kann also aus rein museal-historischer und auto-pädagogischer Erwägung heraus in Betracht gezogen und ausgeübt werden, allerdings dann vorzugsweise nur aus diesem speziellen Blickwinkel heraus.

Addendum 3): Zum Thema Selbst-Verleugnung, Pädagogikstil und Stimmenmarkt

Genau dies ist es aber scheinbar, was der Stimmenmarkt verlangt, ja zur Bedingung macht. Erst wenn der Prozess jener Aneignung, die bis hin zur einer gewissen Selbst-Verleugnung reicht, etwas das sich im Übrigen in allen ästhetischen Richtungen der Hoch- wie Populärkultur beobachten lässt, durchlaufen sein soll, glaubt man manchen Gesangspädagogen, dann erst wäre der Gesangstudent ermächtigt, in höhere Sängergefilde gelangen zu können und zu dürfen. Dies ist natürlich ein Trugschluss, eine pädagogisch maskierte Falle, in die viele Vokalperformerinnen und -performer tappen.

Fehlt ein Bewusstsein dafür, so ist es die Pflicht des Gesangspädagogen stets darauf hinzuweisen. Nun arbeiten aber manche Gesangspädagogen gerade in dieser Grauzone von Unbewusstheit und Bewusstheit mit den selbigen des Gesangschülers. Gerade dann, wenn die Schwelle zur Entmündigung des studierenden Stimmkünstlers überschritten ist, kann diese Form von Pädagogik nicht mehr unterstützt werden. Dann greifen auch jegliche Argumente ästhetischer Natur nicht mehr.

Hinweis zu den öffentlichen Vorträgen und Publikationen:

Erstmals wurde das Manifest innerhalb eines Trustees-Workshops der Konrad-Adenauer-Stiftung in Cadennabia (Italien) am 21. Juni 2017 halb-öffentlich und in verkürzter Fassung vorgetragen. Die englische Fassung wurde ebenso verkürzt auf der neunten SAR, der Internationalen Konferenz für Kunstforschung, ARWEI (artistic reserach will eat itself) am 12. April 2018 an der Universität in Plymouth als Lesung mit Slides und Videodokumentationen von Performances präsentiert. Die Publikation dieser verkürzten fassung erscheint im August 2018 in Buchform als Teil der Präsentationssammlung der Konferenz. Die Premiere als tatsächliche Lecture-Performance fand, diesmal wiederum auf deutsch, am 2. Juni innerhalb des Brandenburgischen Festes für Neue Musik *intersonanzen 2018* im Kunsthaus *Sans Titre* Potsdam statt.

¹ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 42

² This is what John Cage answered while entering a restaurant after being asked by music journalist and critic Heinz-Klaus Metzger about the difference between an ordinary way of opening a door and doing so as an artistic action (Riehn, p. 97).

Riehn, *Noten zu Cage*, S. 97

³ See the definition of *multivocal* in the Merriam-Webster dictionary: 1. signifying many things; of manifold meanings; equivocal; S.T.Coleridge: 'meet with an ambiguous or multivocal word' 2.[multi- + vocal] vociferous. F.L.Paxson: 'so bustling and multivocal in pacifism'; S.H.Adams: 'scandals and horrors of the moment in multivocal ... clamor', in <https://www.merriam-webster.com/dictionary/multivocal> [Last accessed 29 April 2018].

⁴ Alex Nowitz, *Panache* (2015), Vimeo video "PANACHE by Alex Nowitz" (1:34) am 31. Mai 2016 von Alex Nowitz veröffentlicht, <http://vimeo.com/168750034> [Zuletzt besucht am 28. Mai 2018].

⁵ Der Ausdruck der *erweiterten Stimmtechniken* wurde in der hoch politisierten Phase der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts geprägt, um eine Abgrenzung zur Norm der bürgerlich geprägten Oper, die ihren Höhepunkt im 19. Jahrhundert hatte, herzustellen. Tatsächlich aber wurden die sogenannten *extended vocal techniques* bereits viel früher angewandt. So ist man geneigt an Arnold Schönberg's *Sprechgesang*, den er mit der Uraufführung der Komposition *Pierrot Lunaire* im Jahre 1912 einführte, als einen dieser Startpunkte zu denken. Es war auch zu jener Zeit, als der Dadaismus und der italienische Futurismus entstand und die Vokalkünste dadurch beeinflusste, als dass das Potenzial der Stimme mit erweiterten und bis dahin ungewöhnlichen Mitteln genutzt wurde. Im Hinblick auf die Geschichte von *extended vocal techniques* ist auf Grund des Einflusses auch auf die in die fünfziger Jahre zurückgehende, bahnbrechende Zusammenarbeit der außergewöhnlichen Sängerin Cathy Berberian mit den Komponisten John Cage und Luciano Berio hinzuweisen. Erstmals in westlich geprägter Musikgeschichte wurden die genretypischen Grenzen ausgehebelt, indem Gesangs- und Sprechtechniken aus verschiedensten Bereichen aufeinander trafen. Wenn wir im Gegensatz dazu auch all diejenigen Gesangstechniken, die außerhalb westlich

geprägter Kulturen angewandt werden, als erweiterte Stimmtechniken in Betracht ziehen, so rückt sogar ein Aspekt postkolonialen Denkens in den Vorschein. Denn den Vokaltechniken entsprechender Kulturen wohnt von Natur aus *ihr* Ansatz vokalen Ausdrucks inne, wohingegen das westliche Modell für sie keinerlei Relevanz hat. Deswegen hat der Begriff der ‚erweiterten Stimmtechniken‘ einen unzeitgemäßen, ja sogar problematischen Beigeschmack gewonnen, den ich zu vermeiden versuche. Trotz einer damit verbundenen Inkonsequenz verwende ich ihn, weil er sich im westlich geprägten Kulturkontext insofern etabliert hat, als dass er für eine breitere Zuhörerschaft das weite Feld von Vokalpraktiken bezeichnet, denen allen gemeinsam ist, dass sie über die Norm hinausweisen. Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass es die Implikationen einer ungenauen Terminologie sind, die mich auch - neben anderen Gründen - dazu veranlasst haben, den Begriff der *vielstimmige Stimme* vorzuschlagen.⁶ *Playing with Panache* (2015), Vimeo video “PLAYING WITH PANACHE by Alex Nowitz” (2:02) am 16. Oktober 2016 von Alex Nowitz veröffentlicht, <http://vimeo.com/187540317> [Zuletzt am 27. Mai 2018 besucht].

⁷ Für weiterführende Informationen über das Instrument *Strophonion* siehe Alex Nowitz, ‘Designing and Playing the Strophonion: Extending vocal art performance using a custom digital musical instrument’, *eContact!* 18.3 — Sonic DIY: Repurposing the Creative Self (December 2016), https://econtact.ca/18_3/nowitz_strophonion.html [Zuletzt am 27. April 2018 besucht].

⁸ Das griechische *atmós* bedeutet Dunst, *sphaīra* die Scheibe, Kugel oder Erdkugel. (Duden, S. 53)

⁹ Im antiken Griechenland bildeten Tanz und Stimme, also Körper/Bewegung und Stimme eine Einheit, waren nicht getrennt voneinander. CHECK!

¹⁰ The Other => psychoanalytical approach: J.Lacan, M.Dolar, S. Zizek; see also the concept of the Other by Emmanuel Lévinas)

¹¹ French otorhinolaryngologist, Alfred A. Tomatis, was specialised in the treatment of singers, researched and disclosed the complex interplay of physiological and psychoacoustic processes that take place during the act of singing. ‘The listening faculty requires optimal hearing to control the whole ear, both vestibule and cochlea. [...] The vestibule produces an enormous flow of stimuli, feeding the cerebral cortex with information received through its connections to the muscles and joints and to its action over the entire skeleton. When it is functioning well the cochlea also adds important stimulation central to listening. [...] So it makes sense when someone doesn't want to listen he may turn his back or step aside, so that he presents the parts of his body that has fewer sound receptors. [...] When one person speaks to another, the listener is made to experience the same proprioceptive sensations as the speaker and frequently the listener models his body posture on that of the speaker. When the listener resonates in his body, his posture and his verticality are affected and he opens himself up to receive the speaker's words. The entire peripheral nervous system, both afferent and efferent, galvanizes. The information it sends sparks sensory responses towards the central nervous system, and involves the whole organism, including the cerebral cortex itself. The cochlea stimulates virtually the entire brain, while the vestibule controls the rest of the motor and sensory nervous system. In order to listen, the cochlea must summon the vestibule to position the body so it can receive the maximum amount of stimulation

through postural responses, including the energy supplied by resistance to gravity and the presentation of sound receptors in the skin on the front of the body, etc.' (Tomatis, pp. 83-84). Furthermore, Tomatis points toward the transmission of sound through bones: 'In singing posture, the larynx sends resonance to the bones that touch it. The spinal column then sets all structures that touch it into resonance. Once the bones begin to sing, they cause the cavities to vibrate. The voice becomes vibrant, and more harmonious. It is the resonance emanating from every bone in the body that causes this change' (Ibid., p. 89).

Alfred Tomatis erklärt diesen komplexen Vorgang in *The ear and the voice* folgendermaßen: "The vestibule produces an enormous flow of stimuli, feeding the cerebral cortex with information received through its connections to the muscles and joints and to its action over the entire skeleton. When it is functioning well the cochlea also adds important stimulation central to listening. [...] So it makes sense when someone doesn't want to listen he may turn his back or step aside, so that he presents the parts of his body that has fewer sound receptors. [...] When one person speaks to another, the listener is made to experience the same proprioceptive sensations as the speaker and frequently the listener models his body posture on that of the speaker. When the speaker resonates in his body, his posture and his verticality are affected and he opens himself up to receive the speaker's words. The entire peripheral nervous system, both afferent and efferent, galvanizes. The information it sends sparks sensory responses towards the central nervous system, and involves the whole organism, including the cerebral cortex itself. The cochlea stimulates virtually the entire brain, while the vestibule controls the rest of the motor and sensory nervous system. In order to listen, the cochlea must summon the vestibule to position the body so it can receive the maximum amount of stimulation through postural responses, including the energy supplied by resistance to gravity and the presentation of sound receptors in the skin on the front of the body, etc." (S.84) Desweiteren weist er auf die Übertragung durch die Knochen hin: "In singing posture, the larynx sends resonance to the bones that touch it. The spinal column then sets all structures that touch it into resonance. Once the bones begin to sing, they cause the cavities to vibrate. The voice becomes vibrant, and more harmonious. It is the resonance emanating from every bone in the body that causes this change." (S.89)

¹² Compare Mersch, *Ereignis und Aura*, p. 142.

¹³ During the live presentation of the *Manifesto of the Multivocal Voice* at the 9th SAR International Conference On Artistic Research in Plymouth, the English translation of the original was presented by slides while I read the paragraph in German: 'Die Stimme im Allgemeinen trägt ein Moment in sich, das den Gegenüber, also den Anderen, in Bewegung setzt. Die von der Stimme ausgelöste Bewegung kann sich rein innerlich vollziehen, etwa in Form einer emotionalen Bewegtheit, die zu einer bestimmten Stimmung führt. Oder aber die Bewegtheit drückt sich äußerlich in diversem Mimen- und Gestenspiel aus. Sogar der ganze Körper kann betroffen sein, was sich im Ausdruck des Tanzes zeigen kann. Tatsache ist, dass die Stimme den Anderen berührt, und zwar dadurch, dass sie Schallwellen erzeugt und aussendet, die das Trommelfell und den gesamten Hörapparat des Gegenübers in Schwingung versetzt. Die Stimme und die vielstimmige in besonderem Maße sendet und empfängt ununterbrochen. Das, was an

ihr haftet, ist einzig der Augenblick (blink of the eye) und die Gewissheit des Entgegenkommenden. Sie entsteht im Moment und existiert durch das, was kommt. Letzteres kann in zweifacher Weise verstanden werden, entweder als kommendes Stimmklangmaterial oder als Reaktion des Empfängers, der beeinflussend auf den Stimmproduktionsvorgang einwirkt. Der Empfänger ist nie Teil einer trägen Masse, sondern immer auch Mitspieler' (Nowitz, unpublished).

¹⁴ 'Art is the setting-itself-to-work of truth' (Heidegger, p. 49). Also, 'one essential way in which truth establishes itself in the beings it has opened up is its setting-itself-into-the-work' (Ibid., p. 37).

Heidegger, S.62

¹⁵ The word *real-time* is borrowed from computer science describing real-time computing systems as being responsive within a specified time range. In the context of music transmission a latency of between 6 and 20 milliseconds is considered to be tolerable. See https://en.wikipedia.org/wiki/Real-time_computing (Last accessed 28 April 2018). Also, note that *real-time* in combination with *composition* or *music* can have a slightly different meaning: *real* in the sense of *authentic*. Since the nineties of the 20th century, in Berlin, the term *real-time composition* has been used, even the music was improvised, in order to indicate a difference to the notion of *improvisation* that has its roots in Jazz and Free-Jazz music. The German equivalent term of real-time music, *Echtzeitmusik*, puts emphasis on the authentic quality of music performed in the moment. The term *Echtzeitmusik* has been coined by a group of young musicians (at that time) which I was part of, performing in various ensembles, such as the trio *No Doctor* together with Nicholas Bussmann and Hanno Leichtmann or Tony Buck's *Astro-Peril*, all of which performed at newly found venues in East Berlin such as the Anorak or Lychi 60 (now called Ausland). 'The introduction of the term *Echtzeitmusik* reflected an attempt to distinguish itself from Berlin free improvisation and free jazz circles, which were identified with FMP and the Total Music Meeting festival. Although connections were present in the beginning, when for example the ensemble Butch Morris Berlin Skyscraper at the Total Music Meeting in 1995 featured a number of musicians from Anorak, the generational gap seemed too great and the aesthetics and musical goals too different' (Blažanović, pp. 29-52, p. 39). To gain further insights into the author's involvement in the Berlin *Echtzeitmusik* community, see also footnote 15 on p. 50 as well as the photo documentations on p. 56 and p. 107.

¹⁶ Alex Nowitz, *Untitled* (2016) für Stimme, Strophonion und einen zu ignorierenden Stuhl, Vimeo video "UNTITLED by Alex Nowitz" (3:29), am 16. Oktober 2016 von Alex Nowitz veröffentlicht, <http://vimeo.com/187541243> [Zuletzt am 26. Mai 2018 besucht].

¹⁷ 'Cybernetics is the science of the mechanisms of control. Although this claims to be a new science, it is based on principles as old as time. Plato touches on these laws in his writings about government. They are as impossible to transgress as they are timeless. In cybernetic terms, a system is regulated when its functioning is subject to a control. Each organ of the human body controls a specific function' (Tomatis, p. 65).

¹⁸ 'There is nothing complicated about singing. Every sound that a singer makes follows rules that are controlled by the listening function' (Ibid., p. 65).

¹⁹ The English and literal translation of *Stimmkörper* is 'voice body' or 'vocal body' and denotes the entirety of the voice in the body, thus all essential parts of the vocal

apparatus, i.e. lungs (breath), larynx (vocal production), pharynx (amplification tube), tongue, palate, teeth and lips (all of which are shaping timbre and the final sound). Therefore, the term belongs to the realm of physiology and should not be confused with the, nevertheless, fascinating conception of the 'vocalic body' or 'voice-body' as elaborated by Steven Connor analysing the cultural history of ventriloquism: 'The principle of the vocalic body is simple. Voices are produced by bodies: but can also themselves produce bodies. The vocalic body is the idea—which can take the form of dream, fantasy, ideal, theological doctrine, or hallucination—of a surrogate or secondary body, a projection of a new way of having or being a body, formed and sustained out of the autonomous operations of the voice. The history of ventriloquism is to be understood partly in terms of the repertoire of imagings or incarnations it provides for these autonomous voice-bodies. It shows us clearly that human beings in many different cultural settings find the experience of a sourceless sound uncomfortable, and the experience of a sourceless voice intolerable' (see the sub-chapter 'The Vocalic Body' in Connor, pp. 35-43). After asking 'What kind of thing is a vocalic body?' and 'What sorts of vocalic bodies are there?' Connor amends: 'Such bodies are not fixed and finite, nor are they summarizable in the form of a typology, precisely because we are always able to imagine and enact new forms of voice-body. The leading characteristic of the voice-body is to be a body-in-invention, an impossible, imaginary body in the course of being found and formed' (Ibid., 36).

die englische Übersetzung lautet 'voice body', das nicht zu verwechseln ist mit dem Konzept 'vocalic body' or 'voice-body' von Steven Connor (see Dumbstruck: A cultural history of ventriloquism, S.35-43)

²⁰ 'The whole art is to abandon yourself, to allow all the regulatory processes, or cybernetic loops, to operate by themselves. A cybernetic loop is a circuit that has a circular path, with the end returning to the beginning. The act of singing is controlled by a number of such circuits. [...] The organ of control for singing is the ear and the whole system is under control of the listening function' (Tomatis, p. 65). Moreover, giving a striking example for cybernetic control, he says: '[...] when we hear ourselves, we hear a preponderance of lows. When we listen to our own voice on a recording, we are always surprised to hear how we sound. While making sounds in a room with good reverberation, the feedback we get allows us to control high and medium frequencies as well as lows. This is an example of cybernetic control. Singing obeys the same laws of regulation and hearing becomes listening' (Ibid., p. 67). Eventually Tomatis labels the mutually dependent processes of the act of singing and controlling as 'auditory-vocal loops' or 'control loops' parsing them in detail as 'audio-facial loop', 'audio-mandibular loop', 'audio-larynx loop', 'audio-pharyngeal loop', 'audio-lingual loop', 'audio-thoracic loop', 'audio-mouth loop', 'audio-nasal loop', 'audio-recurrential loop', 'audio-lumbar-sacral loop', 'audio-cervical loop' and the 'audio-corporeal loop' (Ibid., pp. 67-76). Alfred Tomatis nennt diesen Regelkreis, der aus diversen *auditory-vocal-loops* besteht, *control loops*. Tomatis, p.67

²¹ Jean-Luc Nancy sähe dies womöglich ähnlich. Vgl. Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Übersetzer: Gisela Febel u. Jutta Legueil, S. 161: „Die Stimme ist immer in sich selbst gegliedert (sich selbst different und sich selbst differenzierend), und deshalb gibt es nicht die Stimme, sondern nur die Vielstimmigkeit der singulären Seienden.“

Nancy: *La Communauté désœuvrée*, p.189: „...*la voix est toujours en elle-même articulée (différente d'elle-même, se différenciant elle-même), et c'est pourquoi il n'y a pas la voix, mais les voix plurielles des êtres singuliers.*“ Engl. Übersetzung vom Autor dieses Essays (Manifestes einer vielstimmigen Stimme).

²² The Italian philosopher and feminist thinker, Adriana Cavarero, puts emphasis on the notion of ‘uniqueness’ which, from the start, is an intrinsic part of every single voice: ‘In the uniqueness that makes itself heard as voice, there is an embodied existent, or rather, a “being-there” [*esserci*] in its radical finitude, here and now. The sphere of the vocal implies the ontological plane and anchors it to the existence of singular beings who invoke one another contextually. From the maternal scene onward, the voice manifests the *unique being* of each human being, and his or her spontaneous self-communication according to the rhythms of a sonorous relation. In this sense, the ontological horizon that is disclosed by the voice—or what we want to call a *vocal ontology of uniqueness*—stands in contrast to the various ontologies of fictitious entities that the philosophical tradition, over the course of its historical development, designates with names like “man”, “subject”, “individual” (see the chapter ‘A Vocal Ontology of Uniqueness’, Cavarero, pp. 173 - 182).

(-> Nancy, uniqueness, relationality =>Cavarero)

²³ Auch Regisseure, welche die Werke der Alten Meister ins Zeitgenössische und Zeitgemäße zu heben versuchen, indem sie ihnen den *Zeitgeist* überstülpen, ändern an diesem Umstand meist wenig. And, in addition, directors that repeatedly try to transpose the works of the old masters (*Alte Meister*) into a contemporary setting by imposing the *Zeitgeist* on them don't change much in regards to the matter as described.

²⁴ => viel-verzweigt => multi-rhizomatic (Anklang von G.Deleuze) besser wohl: ‘weit verzweigt, also rhizomatisch im Deleuze'sche Sinne’

²⁵ (-> Michel Poizat, Lacan: object petit a),

²⁶ (->Brendon La Belle, Cavarero)

²⁷ (=>Deleuzian 'plan' => in geometrical sense; similar to the phenomenal 'field' (Maurice Merleau-Ponty??) maybe too much of a trajectory

²⁸ (Denken in Continua anstatt des Binärdenkens à la Descartes und Hegel)

²⁹ And the same applies conversely – artists from the experimental and improvising scene, as a rule, don't think much of belcanto singing, its aesthetics and inscribed sociocultural culture of representation.

³⁰ Frederick Husler und Yvonne Rodd-Marling: *Singen: Die physische Natur des Stimmorgans, Anleitung zum Aufschließen der Singstimme*, Main: Schott, 1965, S. 35-37.

³¹ (Vgl. Deleuze/Guattari: *A Thousand Plateaus*, S. 354: „Being a man or a woman no longer exists in music.“. Ferner auf S. 358 auf Dominique Fernandez verweisend, fügt Deleuze/Guattari hinzu: „...he is particularly critical of Verdi and Wagner for having resexualised the voice, for having restored the binary machine in response to the requirements of capitalism, which wants a man to be a man and a woman a woman, ...“. Vgl. Sabine Till: *Die Stimme zwischen Immanenz und Transzendenz*, S.130: „Gerade die ‚musikalische Stimme‘, so Deleuze, ist in ein Werden eingebunden, das Dualitäten wie etwa die von männlich/weiblich hinter sich lässt, das keine Entscheidung für ‚Mann oder Frau‘ (Tausend Plateaus [dt.], S. 414) braucht. Eben dies wirft Deleuze in Bezug auf die verlautebare Stimme in der Oper Verdi und Wagner vor: Sie hätten die Stimmen wieder

Geschlechtern zugeordnet, wo die Stimme sich doch vielmehr im Übergang zwischen den Geschlechtern befinde. (S. 419)“.

³² Für all diejenigen Leser, die in der Anwendung von obertongenerierenden Tieftongesangstechniken (u.ä.) ein postkoloniales Problem erkennen mögen, möchte ich mit einem Zitat des Komponisten und Vokalperformers Michael Edward Edgerton entgegnen, der auf Folgendes aufmerksam macht: „Es ist überliefert, dass Obertongesang ihren Ursprung in Innerasien hat, vor allem in Tuwa und der Mongolei. Obertöne sind jedoch allgemein gültig und bilden das physikalische Fundament, auf dem die Qualität und Stärke eines von Instrumenten (einschließlich der Stimme) hervorgerufen Klanges beruht. Auch wenn der ursprüngliche Stil auf Zentralasien zurückgehen mag, so sollte niemand Besitzanspruch auf die Obertonverstärkung erheben [...]. [...] während Elemente einer verschlüsselten Tradition von Mitgliedern einer bestimmten Gesellschaft beansprucht werden mögen, sollte ein Ausdruck, bei dem Obertöne in Gebrauch sind, welche von der kulturidentifizierten Tradition abgekoppelt sind, dafür betrachtet werden, was es ist: eine musikalische Quelle, die allen zugänglich ist. (meine Übersetzung).“ (Edgerton, S. 60).

³³ Während einer Konzerttournee durch Russland im Jahre 2002 zusammen mit dem Pianisten Vladimir Miller wurde mir von mehreren Personen, die ich unterwegs traf, zugetragen, dass es einige Basssänger aus der bulgarischen und russischen Gesangstradition gibt, die in der Lage seien, zwischen diesen zwei Praktiken angeblich fließend hin und her wechseln zu können. Leider liegen mir derzeit keine Beispiele von Praktizierenden vor, die diese Behauptung belegen könnten.

³⁴ The concept of and distinction between the other and the Other has its roots in psychoanalysis stemming from Sigmund Freud who uses ‘the term *other* speaking of both *der Andere* (the other person) and *das Andere* (otherness)’ (Evans, p. 135). Influenced also by Parmenides on the one hand and Georg Wilhelm Friedrich Hegel on the other, French psychoanalytic Jacques Lacan further developed this concept and drew a distinction between the little other and the big Other accordingly. (Ibid., pp. 135-136). See also Lacan, pp. 235 – 47.

Lacan, Jacques, ‘Introduction of the big Other’, in *The Ego in Freud’s Theory and in the Techniques of Psychoanalysis 1954-1955 (The Seminar of Jacques Lacan, Book II)*, transl. by Sylvana Tomaselli, ed. by Jacques-Alain Miller (New York London: W.W.Norton, 1991), pp. 235 – 47.

³⁵ And this could be easy since we are, in technological terms, more connected today than ever before. Living in the age of globalisation and digitisation, we are in fact living in a ‘global village’, as Marshall McLuhan predicted already in 1964. However, technological progress as we are about to discover doesn’t necessarily always support an idea of shaking off fears. Even though one would assume that the global interconnectedness of people would reduce fear of the Other, quite the opposite is the case. Internet offers endless opportunities to propagate hatred and discord and to amplify anxiety while social media platforms have the power to seduce the user to live in a bubble cut off from real life which eventually fosters segregation and exclusion. McLuhan considered technology as extensions of man. The car (or bike) is an extension of the running legs, the computer (or pencil) an extension of the writing hands, glasses an extension of our eyes, the loudspeakers an extension of our ears, etc. In

consequence, technology as available at the current time is an extension of our consciousness, that has changed to a remarkable degree within an incredibly short period of time. The internet addresses and thus concerns the main senses. We cannot tell at the moment what the effects, as enormous as they are, might entail. With regard to social media, technology has already conquered the social sphere, meaning both the public and private sphere, and therefore changed, at a tremendous speed, the behavioural standards. The ability to develop respect and empathy for others seems to decline when the face-to-face communication is abandoned for the sake of quick electronic comments and instant postings. In this regard, considering the technological progress that we are engendering and at the same time confronted with, the utopian idea of a sustainable way of living together, a vision of genuine solidarity and the willingness for unconditional sharing seems to drift away from us. No matter how multifarious the reasons are, the gap between poor and rich become increasingly bigger, at an unchecked velocity, entailing hierarchical structures, imbalance and injustice on a global scale, all of which accelerate the planet's already severe situation ranging from climate change and its dramatic effects to the devastating impacts on the living conditions of people (those who survived!) in warzones from the Middle East, just to name a few.

Marshall MacLuhan: global village Utopie...; Nancy: La pensée dérobée, S.43

³⁶ French philosopher Maurice Merleau-Ponty expressed it bit differently but nevertheless pointed to the same direction saying 'our view of man will remain superficial so long as we do not return to this origin, so long as we do not rediscover the primordial silence beneath the noise of words, and so long as we do not describe the gesture that breaks this silence' (Merleau-Ponty, p. 190).

³⁷ This is not to be confused with the whistle register that denotes the highest possible register of the female voice according to the operatic singing tradition from the Western culture.

³⁸ Alex Nowitz, *Searching the Magpie* [Aufspüren der australischen Elster] (2015), für Stimme und potenzielle Vögel, Vimeo video "*Searching the Magpie*" (3:44) am 1. Mai 2018 von Alex Nowitz veröffentlicht, <https://vimeo.com/267405030> [Zuletzt am 26. Mai 2018 besucht].

³⁹ See Sabine Vogel's website: <http://www.sabvog.de/en/index.html> [Last accessed 29 April 2018]. For further information on the concept of 'Tuning-in' as environmental arts practice see her article with the eponymous title (Vogel, pp. 327 - 34).

⁴⁰ (->W.Benjamin)

⁴¹ (-> Derrida, Husserl)

⁴² Vgl. Mladen Dolar und seine Kritik am Zuhören als Akt des Gehorchens am Beispiel des Schallplattenlabels "*His Master's Voice*", S.74ff., in *A voice and Nothing More*.

⁴³ Der Autor bezieht sich auf die Erstaufführung von Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire* am 24. Februar 1913 und, damit einhergehend, auf die Einführung des *Sprechgesangs* in die Stimmkunstpraxis der sogenannten Hochkultur.

⁴⁴ See Illies, Florian: 1913: The year before the storm for further historical insights on the year of 1913. Premiere of *Le Sacre du Printemps* by Igor Strawinsky

⁴⁵ The most prominent protagonists are Tristan Tzara, Richard Hülsenbeck, Hugo Ball, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, but also Marcel Duchamp, John Heartfield, Man Ray,

Alfred Jarry, and Erik Satie (the male...!!!...), Hannah Höch, Beatrice Wood, Sophie Taeuber (Jean Arp), Emmy Hennings (Hugo Ball), Clara Tice, Frida Kahlo, Florine Stettheimer, Mina Loy, Clara Tice, Toyen, Suzanne Duchamp Juliette Roche, Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, Katherine Sophie Dreier. For further information see Raoul Schrott: Dada 15/25: Die Korrespondenz , 2005. Auswirkungen von Dada=>eventuell auch Michael Lenz: Lautpoesie/-musik nach 1945

⁴⁶ (-> Cavarero)

⁴⁷ Vgl. Kargyaa-techniken, Edgerton: The 21st-century voice, p.21-22

⁴⁸ 'No art is imitative, no art can be imitative or figurative. [...] One imitates only if one fails, when one fails. The painter and musician do not imitate the animal, they become-animal at the same time as the animal becomes what they willed, at the deepest level of their concord with Nature. [...] Becoming is never imitating. When Hitchcock does birds, he does not reproduce bird calls, he produces an electronic sound like a field of intensities or a wave of vibrations, a continuous variation, like a terrible threat welling up inside us' (Deleuze/Guattari, p. 354 - 55).

⁴⁹ (-> Deleuze: becoming-animal, becoming bird)

⁵⁰ (-> Panache, Husserl)

⁵¹ re-enactment; siehe Norbert Schnell

⁵² zudem: (=> Es mag angemerkt sein, dass die Auftragslage und- situation zu Mozarts Zeiten noch eine jeweils andere war. Die aristokratische Gesellschaft war nach der 10. Aufführung einer Oper davon gelangweilt, eine neue musste geschaffen werden.[Engel wieder Willen!] Dies erklärt die Schaffenskräfte der Komponisten aus jenen Tagen. Der künstlerisch schaffende Mensch ist nicht frei von den Zusammenhängen, in denen er lebt. Er/sie hat die Aufgabe, sich frei zu machen und vom Rahmen abzulösen. Gleichzeitig ist er immer so gut, wie seine Umwelt bzw. der Rahmen es ihm/ihr möglich macht. Heute hat sich dieser Umstand ins komplette Gegenteil verwandelt.)

⁵³ (=>Nietzsche).

⁵⁴ (=>facebook, twitter); eventuell Paul Virilio: Vom rasenden Stillstand

⁵⁵ I'd like to point to the master classes of the famous German baritone, Dietrich Fischer-Dieskau, who certainly was a fantastic interpreter of German Lied and of the operatic repertoire. He also merits recognition due to a numerous amount of new works that he premiered for both the opera stage and the concert hall. What is striking though is the moment listening to the voices of his disciples. He created a whole generation of baritones that sounded exactly like him. I'm inclined to call them clones as their goal was to erase every tiny little aspect that may have sounded like and reminded them of themselves. This is a good example how voice education can go wrong ways or, in other words, it proves the manipulative powers of vocal pedagogy.

(Man denke nur an die damalige Meisterklasse Dietrich Fischer-Dieskaus, die der noch in den neunziger Jahren erlebte und aus seiner Sicht eine Klasse von Dieskau-Klonen war.)

⁵⁶ Compare paragraph 2 of chapter 12, 'Research or Craftsmanship? Nine theses on the future of an education for the performing arts' by German composer and director Heiner Goebbels: 'Every craft, every technique is ideological. Voice training can extinguish the sound of a personality, can make the biography, the accent, the uniqueness of one's own voice inaudible, in order to conform to a given aesthetic standard. Similar things may be true for singing lessons or other areas – working on roles in actor training and the

staging strategies in directing schools, which still struggle artistically to deal with non-psychological, postdramatic texts without dialogue or without linear narrative' (Goebbels, p. 77).

⁵⁷ According to the online dictionary of Merriam-Webster, *demagogy* is borrowed from the Greek 'demagogos' composed of 'demos', meaning 'the people', and 'agogos', meaning 'leading, impelling'. See <https://www.merriam-webster.com/dictionary/demagogy> [Last accessed 30 April 2018]. (Deleuze/Guattari haben dies in Tausend Plateaus, S.106, so beschrieben „[...] ein Befehl beruht immer und in jedem Fall auf Befehlen, deshalb ist der Befehl redundant.“, zit. nach Sabine Till: Die Stimme zwischen Immanenz und Transzendenz, S.146)

⁵⁸ Compare Deleuze/Guattari who, in the opening of chapter 4 'Postulates of the Linguistics', dismantle the language as used by the schoolmistress in the classroom situation teaching arithmetic or grammar '[...] and order always and already concerns prior orders, which is why ordering is redundancy. The compulsory education machine does not communicate information; it imposes upon the child semiotic coordinates possessing all of the dual foundations of grammar (masculine-feminine, singular-plural, noun-verb, subject of the statement-subject of the enunciation, etc.). The elementary unit of language—the statement—is the order-word.' (Deleuze/Guattari, p. 88). Further on they confirm the assertion by saying that 'newspaper, news, proceed by redundancy, in that they tell us what we must think, retain, expect, etc. Language is neither informational nor communicational. It is not the communication of information but something quite different: the transmission of order-words' (Deleuze/Guattari, p. 92). See also the chapter 'Politiken der Stimme (Deleuze)' in Till, pp. 145 - 70 (p. 148).

⁵⁹ Beispiel: (-> Extending Voices/AuditiVokal Dresden); zudem Lacan, Levinas (der Andere)

⁶⁰ Deleuze

⁶¹ Compare the artistic research project *Extending Voices, Sampling the Other* by Alex Nowitz in collaboration with the vocal ensemble Auditivvokal Dresden, <https://vimeo.com/219480673> [Last accessed 19 February 2018].

⁶² Listen to <https://soundcloud.com/alexnowitz/labyrinth> [Last accessed 27 April 2018].

⁶³ For further information on EMS, Elektronmusikstudion Stockholm, see the website <http://elektronmusikstudion.se/> [Last accessed 29 April 2018].

⁶⁴ See <http://www.sonjakloevokorn.de/> [Last accessed 1 May 2018].

⁶⁵ For further information see the online article *Voice and Live-Electronics using Remotes as Gestural Controllers*, retrievable at http://econtact.ca/10_4/nowitz_voicelive.html [Last accessed 27 April 2018]. Note that at the time writing the article, I haven't yet given the instrument the name *stimmflieger*. This happened after the article was published.

⁶⁶ In the context of an adult-male producing an elaborate and artful countertenor voice, compare the discussion on the notion of *becoming* by Deleuze/Guattari, e.g. 'becoming-music,' 'becoming-child,' 'becoming-woman,' 'becoming-intense,' etc. (Deleuze/Guattari, p. 348 – 60).

⁶⁷ (vgl. Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 101-102)

⁶⁸ Huizinga

⁶⁹ Gemeint ist natürlich das Smartphone.